

« Surfaces comiques, zones incertaines »

Paul Lefebvre

Études littéraires, vol. 18, n° 3, 1985, p. 143-157.

ÉTUDES LITTÉRAIRES, VOL. 18 — N° 3, HIVER 1985, pp. 143-157

SURFACES COMIQUES, ZONES INCERTAINES

paul lefebvre

Dans la seconde moitié des années soixante-dix, non seulement de nouveaux auteurs québécois ont commencé à s'illustrer dans le théâtre comique, mais ce qu'ils proposaient était neuf. Avec l'arrivée des Louise Roy, Louis Saia, Claude Meunier, Rémy Girard, Denis Bouchard et quelques autres, s'est développé un théâtre d'humour qui allait se distinguer par son exceptionnel succès : *la Déprime* a eu 317 représentations, *Broue* connaîtra bientôt sa millième, *Une amie d'enfance* et *Appelez-moi Stéphane* ont bénéficié de nombreuses reprises. Ces chiffres spectaculaires peuvent s'expliquer en partie par le développement récent de structures de production [1] ayant mis au point des stratégies de mise en marché extrêmement efficaces. Néanmoins, le succès de *Broue* et de *la Déprime* se compare avantageusement à celui de spectacles d'artistes de variété tels Jean Lapointe ou Yvon Deschamps, et cela en dépit du fait que le théâtre ne profite pas aussi assidûment du puissant réseau télévisuel que les variétés. La popularité de ces spectacles théâtraux est donc réelle ; les producteurs ne l'ont pas tant créée qu'ils ont développé le savoir-faire pour l'exploiter.

Comme tout succès, ce nouveau théâtre comique mettait en lumière des réalités jusque-là négligées, employant, pour

ce, des procédés inédits ou, plus justement, peu sollicités précédemment. Nous nous attacherons, dans cet article, à cerner les caractéristiques de ce nouveau théâtre comique, à montrer en quoi il diffère des pratiques qui l'ont précédé et à suggérer quelques pistes quant au(x) sens qui s'en dégage(nt) Nous nous limiterons, pour cette étude, à ce qui se déduit des textes[2], laissant de côté les questions spécifiquement posées par leur représentation[3] (ce qui ne nous interdit pas complètement d'y recourir pour éclairer certains points). D'ailleurs, texte et représentation ont ici les mêmes maîtres d'œuvres; les auteurs, ou un des auteurs règle(nt) toujours (sauf de rares exceptions) la mise en scène. Sans vouloir corroborer l'idée naïve de la représentation comme prolongement du texte, notons qu'ici ces deux pratiques relèvent d'un même travail d'auteur continu.

Quelles sont les œuvres constitutives de ce nouveau théâtre comique? Dans la détermination du corpus entre un empirisme certain : il s'agit de regrouper des pièces qui, à première vue, ont un air de parenté, un style commun. Car il est bien évident que ce « nouveau théâtre comique », qu'il s'agit ici de circonscrire, est loin de regrouper toutes les comédies écrites et jouées depuis le milieu des années soixante-dix. Le biais le moins aléatoire est celui des auteurs, ou plus précisément celui des familles d'auteurs. On pourrait ainsi définir le corpus qui nous intéresse comme étant les comédies produites par deux familles d'auteurs : la première étant celle de Louise Roy, de Louis Saia et de Claude Meunier, la seconde étant constituée autour de Denis Bouchard et de Rémy Girard. Roy, Saia et Meunier, avec leurs divers collaborateurs — ce sont des auteurs qui n'écrivent jamais seuls —, ont produit un ensemble de textes qui, sans être homogène, provient d'une sorte de fond commun. (Pour qui a suivi leur évolution au cours des années, il devient possible de percevoir les diverses personnalités malgré les signatures multiples, mais là n'est pas l'objet de notre étude.) Quant à Denis Bouchard et Rémy Girard, ils ont écrit au sein de leur compagnie, le Klaxon, *Raz-de-marée*, et ont été deux des artisans de *la Déprime*. Sans être « apparentés » à la famille précédente, ils écrivent un théâtre qui, outre le succès, partage, on le verra, les principales caractéristiques des pièces du premier groupe.

Nous proposons ainsi, comme corpus du « nouveau théâtre comique », les pièces suivantes (ici énumérées selon la date

de leur création)[4] : *Une amie d'enfance* de Louise Roy et Louis Saia (1977) ; *Ida Lachance* de Louise Roy et Louis Saia (1978) ; *Broue* de Jean Barbeau, Germain Beauchamp, Gaston Caron, Robert Gurik, Claude Meunier, Jean-Pierre Plante, Francine Ruel et Louis Saia, puis avec des ajouts de Michel Côté, Marcel Gauthier et Marc Messier (1979)[5] ; *Bachelor* de Michel Rivard, Louise Roy et Louis Saia (1979) ; *Appelez-moi Stéphane* de Claude Meunier et Louis Saia (1980) ; *Mousse* de Denis Arcand, Marielle Bernard, Clémence Desrochers, Denise Guénette, Marie-Christine Lussier, Maryse Pelletier, Louise Roy et Michel Rivard (1980) ; *les Voisins* de Claude Meunier et Louis Saia (1980) ; *Transport en commun* et *les Dernières Chaleurs* de Michel Cherrier et Louise Roy (1981) ; *la Déprime* de Denis Bouchard, Rémy Girard, Raymond Legault et Julie Vincent (1981) ; *Monogamy* de Claude Meunier et Louis Saia (1982) ; *Quatre tableaux d'une cruauté sans nom* de Marie Perreault et Louise Roy (1983) ; *La trempoline est à deux pieds du plafond* de Marie-Christine Lussier, Marie Perreault et Louise Roy (1983) ; *Raz-de-marée* de Denis Bouchard et Rémy Girard (1985).

Si la comédie traditionnelle se fonde sur l'exposition, l'exploitation et le dénouement d'une crise, force est de voir que dans ce nouveau théâtre, il n'en est rien : la plupart de ces pièces sont dépourvues d'intrigue et l'action — il faudrait souvent dire les actions — n'a qu'une importance toute secondaire. Les enjeux sont banals et les conflits, relégués à l'arrière-plan, ne semblent être là que pour instaurer une dynamique minimale. Ce qui a, d'ailleurs, un peu déboussolé la critique lorsque ce genre de pièce est apparu. Par exemple, *Ida Lachance*, première de ces pièces fondées sur la multiplication de personnages épisodiques (il y en a trente-neuf !) a été ainsi commentée par Pierre Mailhot : après avoir remarqué que « [c]'est selon la plus pure syntaxe du drame traditionnel que se déroule l'action »[6] et avoir indiqué la structure actantielle de la pièce, le critique remarque que

> **[t]out ce drame se dilue à travers de nombreux tableaux [...] La démarche d'Ida devient alors vite prétexte à une suite de numéros [...]** [7].

Cette observation sur le côté peu inventif de l'action et sur son effacement derrière des « tableaux » a beau être juste, reste à voir ce qui, à ce moment-là, donne à la pièce son sens et, ce qui nous intéresse, crée le comique. Car ce théâtre se

présente d'emblée comme aux antipodes de la comédie à intrigue, fondée sur un enchaînement de péripéties. Cela est particulièrement apparent dans celles de ces pièces dont la caractéristique la plus visible consiste en des mises en présence successives de différents petits groupes de personnages : outre *Ida Lachance*, avec ses habitants de toutes les régions du Québec, pensons à *Broue*, avec ses seize buveurs et serveurs, à *Mousse* — seize silhouettes, mais des femmes cette fois — dont le décor est une buanderie, à *la Déprime*, avec sa trentaine de clients et d'employés du terminus Voyageur, à *La trempoline est à deux pieds du plafond* et ses vingt-cinq personnages ou à *Raz-de-marée* et sa vingtaine de participants à une soirée d'élections. C'est habituellement un cadre spatio-temporel pré-déterminé qui fournit à la pièce ses bornes. Il s'agit d'épuiser le cadre : la taverne Chez Willie, de son ouverture à sa fermeture pour *Broue, idem* pour la buanderie de *Mousse*; une journée au terminus Voyageur pour *la Déprime*. Bien sûr, la fin d'une action peut coïncider avec la limite prévue, ainsi le mariage téléphonique de Charles-Edmond Gagnon à la fin de *la Déprime* ou les retrouvailles d'Ida Lachance avec Marius lorsqu'elle a complété son tour des régions de la province. Une pièce comme *La trempoline est à deux pieds du plafond* a beau obéir à un développement interne : chaque scène est prétexte à portraits. Portraits d'adolescentes dont l'une écrira, portrait de la dramaturge dans la force de l'âge, seule et en compagnie de collègues, portraits d'individus provenant de son public et de leur entourage. Ici encore, l'action s'efface.

Elle s'efface aussi dans les pièces qui se concentrent autour d'un plus petit nombre de personnages et, à nouveau, l'issue de la pièce est habituellement inscrite indépendamment de l'action : c'est la soirée sur le patio dans *Une amie d'enfance*; c'est un samedi en banlieue pour *les Voisins*; c'est la durée du cours de théâtre pour adultes, de la première séance à la représentation publique pour *Appelez-moi Stéphane*. À un niveau de structures fragmentaires, au niveau des jeux que permet chaque scène, on ne retrouve rien de spectaculaire, ni d'actions marquées. Et si on peut dire un mot des effets comiques pouvant jaillir à ce niveau de jeux mécaniques (répétitions, séries, effets de *slap-stick*, etc.), notons qu'ils sont peu exploités. Ces procédés, très efficaces pour provoquer le rire, sont aussi très visibles (comme le sont les

Broue. Mise en scène : Michel Côté, Marcel Gauthier, Marc Messier.

péripéties accumulées à un niveau plus global) ; or, la visibilité de l'action est ce à quoi ce théâtre se refuse. Dans les cadres de ces pièces, cadres dont la valeur référentielle est précise et familière au public, l'action doit se donner comme évidence : « Stories only happen in stories» disait Wenders dans *l'État des choses*. De toute évidence, ce théâtre-là ne veut pas avoir l'air de conter des histoires. Ce qui s'exécute, dans ces cadres, c'est un travail d'exposition des personnages et de leur langage.

Ces pièces se passent ici et maintenant : ni passéisme, ni exotisme. C'est un théâtre dont l'action se déroule dans des lieux familiers à la classe moyenne et dont les caractéristiques sont exacerbées. On parle du style « lavalois» [sic] de l'ameublement de Gaston et d'Angèle dans *Une amie d'enfance*[8], et de leur bar avec un petit toit en paille, «typique du sud en général»[9] comme le précise Gaston; les épouses, dans *les Voisins*, se rencontrent au rayon des produits congelés chez « Steinberg» ; c'est dans une « rôtisserie Saint-Hubert» que se passe le banquet dans *La trempoline est à deux pieds du plafond*; *Appelez-moi Stéphane* se déroule dans les locaux d'un centre culturel; *la Déprime* se passe carrément au terminus Voyageur de Montréal. Dans toutes ces pièces, on n'arrête pas de nommer des villes, des rues, des établissements connus : Dolorès, dans *Bachelor*, travaille chez « Eaton», rue Ste-Catherine; Angèle fait ses achats à l'« Hypermarché» tandis que Solange, son amie d'enfance, est serveuse à la salle à manger du « Motel Continental» sur le boulevard Laurentien. Et Coco, l'amant de Solange, travaille probablement au magasin « Canadian Tire» où Georges, dans *les Voisins*, est allé acheter le « shampoo» pour le toit en vinyle de sa voiture. Les objets qui peuplent ces lieux sont aussi précis, aussi tangibles, aussi *nommés* : Dolorès se présente, une bouteille de « Neet» à la main, chantonne la rengaine du commercial de la bière « Rallye» et, dans son rêve, Dieu arrive en taxi « Diamond» ; la vie d'un simple d'esprit, dans *la Déprime*, gravite autour des billets de Mini Loto; une horloge « Molson» égrène les heures à la taverne « Chez Willie». Tout cela crée un réseau d'ancrages très puissants, liant ces textes au grain même du réel dont font partie les spectateurs. Si la géographie chez Michel Tremblay, malgré un rapport en apparence serré à la topographie montréalaise, est d'abord et avant tout une organisation symbolique dont le sens peut se

La Déprime de Denis Bouchard, Rémy Girard, Raymond Legault et → Julie Vincent. Mise en scène : Rémy Girard.


ADIE
Monde

dégager d'une lecture strictement interne de l'œuvre [10], il n'en est rien dans ce théâtre : il ne peut pas se bien comprendre sans une connaissance des lieux extérieurs sur lesquels il s'appuie. Ces lieux, ces cadres ne forment pas un système qui structure les pièces de l'intérieur ; ce qui importe, ici, c'est le référent, l'extérieur. Ainsi truffées d'effets de réel, ces pièces appellent continuellement un rapport de re-connaissance de la part du spectateur.

Il faudrait signaler, dans ces pièces, l'importance de la banlieue. D'*Une amie d'enfance* à *La trempoline est à deux pieds du plafond* en passant par *les Voisins* (c'est le nom que se donnent les Lavallois : il y a le Parc des Voisins, la Fête des Voisins, etc.) et *Appelez-moi Stéphane*, le milieu suburbain traverse ce nouveau théâtre comique qui lui doit d'ailleurs une partie de sa nouveauté. En effet, ce théâtre est le premier à mettre en scène ce milieu et ceux qui l'habitent. Milieu relativement neuf, né avec la Révolution tranquille, la banlieue est, littéralement, un lieu aliéné, étranger à lui-même ; c'est un lieu insensé qui ne doit son existence qu'à la ville voisine. Villes sans cimetières (sans « ancres » faisait remarquer Ferron), lieux de la discontinuité et du consumérisme, elles sont l'image même d'un mode de vie moderne, pas encore tout à fait inventé. Dans *les Voisins*, Georges remarque, au sujet de la chambre de la fille de son voisin Bernard : « J'te dis que moi, à son âge, j'aurais aimé ça, avoir une chambre de même... » Ce à quoi Bernard répond : « Qu'est-ce que tu veux ? À notre âge, y n'avait pas de chambre de même » [11]. Ainsi, nouveau théâtre parce qu'il traite aussi d'une nouvelle classe sociale, inexistante à la génération précédente. Ou, plus justement, parce qu'il traite de ceux qui ont vécu ce passage d'une classe à l'autre. Quelque chose les rattache à Georges Dandin ou à Monsieur Jourdain ; mais, contrairement à leurs prédécesseurs, ils n'ont pas de modèle auquel essayer de se conformer. Ils essaient d'être les meilleurs de la classe moyenne avec pour seule aide les sollicitations de la publicité et comme seul moteur leurs fantasmes de médiocrité. Il n'est pas inutile, par ailleurs, de noter que dans les habitudes de consommation de ce nouveau groupe social figure le théâtre léger [12], qui inclut ce théâtre dont nous parlons. À nouvelle classe, nouveau théâtre ?

Certaines de ces pièces, on l'a vu, tendent carrément au défilé, à la constitution d'une galerie de portraits, ou plus

précisément de silhouettes, ne serait-ce qu'à cause de la brièveté des apparitions. Les autres pièces, celles dont le nombre de personnages est plus réduit, même si leur présence scénique est plus prolongée, privilégient aussi le portrait : chaque personnage devient, en quelque sorte, le repoussoir de l'autre. Si le nouveau théâtre comique s'élabore dans des cadres dont la force est de référer efficacement à un réel familier, c'est sur les personnages eux-mêmes, vu que l'action est toujours négligeable, que tout repose.

Pourtant, ces personnages ne tendent pas avec éclat et netteté vers la monomanie qui fonde souvent le personnage comique traditionnel. La raideur bergsonnienne, discrète dans l'action, dans les jeux, l'est aussi chez les personnages. Pas d'avares absolus comme Harpagon, ni de naïfs irrécupérables comme le Frère Nolasque : ce qui n'empêche pas l'avarice d'être une des composantes d'Angèle dans *Une amie d'enfance*, tout comme la naïveté est une des caractéristiques de Dolorès dans *Bachelor*. C'est aussi un théâtre (presque) dépourvu de personnages d'exception. Les personnages se caractérisent, au contraire, par leur côté familier, quotidien, *low-profile* : ouvrier de la construction, enseignante, étalagiste, vendeur de chaussures, denturologiste, chauffeur d'autobus, représentant syndical, vendeur d'automobiles usagées, étudiant, organisateur d'élections, pompier, retraité, religieux en civil, coiffeur, comptable, serveuse, taxidermiste, pyromane, épouse au foyer, réceptionniste dans un bureau de dentiste, commis au bureau des «licenses», employé de caisse populaire, etc. Leurs noms sont tout aussi familiers : de Gaston Maheux à Madame Roger Grenon, en passant par Archie Bilodeau, Jacqueline Dugas et Alphonse Légaré.

Le caractère comique de ces personnages n'est pas évident. Pourtant, ils font rire. Il est bien certain qu'il y a dans ces pièces des gags identifiables, souvent fondés sur un rapport défectueux entre les personnages et le langage : nous reviendrons sur ce point. Mais leur principale force comique semble résider dans l'effet de re-connaissance qu'ils provoquent chez le public. Si le savoir-faire dramaturgique mis au point à la fin des années soixante avait permis de transposer sur scène le langage des couches populaires, les auteurs de ce nouveau théâtre ont poussé ce savoir-faire dans un but mimétique. Ces auteurs sont visiblement fascinés par les particularismes du

langage : non seulement les particularismes de classe ou de région[13], mais ceux développés par des conditionnements relatifs à la mode, aux médias, au travail. Et ils ont développé une écriture dramatique principalement vouée à la réalisation de portraits linguistiques ahurissants par l'illusion de vérité qu'ils provoquent. (Sans compter qu'à la scène, tout, dans le jeu de l'acteur, dans son maquillage, sa coiffure et son costume, tout concourt aussi à ce maniaque travail de mimétisme.) Il ne s'agit pas tant de dire que de donner à entendre.

La représentation exacte de la surface du réel (tant auditive que visuelle) fait rire sur scène au Québec. Longtemps nourri de représentations théâtrales (à partir de textes étrangers comme de textes québécois) qui se donnaient comme symbole de la réalité tout en étant incapables d'être des images de la société, le public jouit de voir la représentation de sa propre surface[14]. Ce rire de re-connaissance est analogue à celui qui accompagne l'apparition d'un proche dans un film de famille. La capacité nouvelle d'être représenté exactement — c'est toujours le caché, le privé, comme les « sacres » qui provoquent le plus le rire — provoque la jubilation d'un public qui n'en revient pas, longtemps habitué à ne voir que d'autres (Français, Américains, etc.) jouir du privilège de la représentation mimétique. C'est comme si le public traversait une sorte de stade du miroir : il jubile devant la constitution de sa propre image. Mais l'analogie avec le concept psychanalytique s'arrête, je crois, ici : le public ne s'identifie pas, il identifie. Ainsi le rire naît, sans que le portrait soit nécessairement caricature mais uniquement parce que le portrait fait opérer un passage du senti à l'identifié : on jouit de ce que la représentation découpe et fige un fragment de réel. Le nouveau théâtre comique est d'abord et avant tout fondé sur l'exploitation de cet effet de miroir.

Cet effet, d'ailleurs, amène à proposer une explication au grand nombre d'adaptations — avec transposition des lieux et des noms — qu'on fait depuis quelques années lorsqu'on traduit des pièces comiques étrangères, en particulier américaines. (Une première hypothèse existe, qui vaut aussi pour les drames et à laquelle celle-ci ne s'oppose pas ; cette première hypothèse veut que la connotation locale attachée à la langue québécoise nuise à la crédibilité d'une pièce laissée dans son contexte étranger.) En plus, on pourrait supposer

que, dans le cas des comédies — *Murder at Howard Johnson's* devenant *Meurtre à l'Auberge des Gouverneurs* — l'effet-miroir que permet l'adaptation constitue une plus-value comique s'ajoutant à celle du texte dont la valeur à cet effet, suite aux productions originales, est déjà connue, assurée.

Outre ce jeu de miroir, le nouveau théâtre comique fait appel à d'autres procédés comiques, pour autant que ces derniers ne viennent pas briser l'illusion référentielle : sans jamais dépasser les limites du plausible, on les frôlera. Là où ce théâtre se permet de jouer plus rudement, c'est dans le rapport entre les personnages et le langage. Tous ces personnages sont fondés sur une sorte d'hypertrophie de ce qui est, depuis O'Neill, la caractéristique première de la dramaturgie nord-américaine. Si, dans la dramaturgie européenne, ce que dit un personnage est d'abord et avant tout son expression consciente, la dramaturgie nord-américaine propose un rapport basé sur l'inconscient entre le personnage et la parole : ce qui est dit est d'abord et avant tout surface d'un non-dit. Louis Saia dira que son personnage le plus réussi est Dolorès (dans *Bachelor*) parce qu'il est arrivé à écrire un personnage « qui n'est pas conscient du tout »[15], qui demande au spectateur de continuellement dé-lire ce qu'elle dit. Cette ouverture à la distance facilite, bien sûr, des effets comiques fondés sur la dévaluation, la dégradation. Cette ouverture est aussi une porte au pathétique : le spectateur, le moindrement qu'on l'amène à adhérer à ce que vit le personnage, est continuellement appelé à déduire le drame intime qui se cache derrière la surface. Des pièces comme *Bachelor, La trempoline est à deux pieds du plafond*, certains passages d'*Une amie d'enfance*, jouent continuellement sur la vibration entre le comique et le pathétique que l'on produit, en variant le rapport du public à cet écart entre ce que le personnage dit et ce que dit le personnage.

Mais c'est dans les pièces de banlieue que se trouve l'usage le plus spectaculaire du rapport personnage/langage. Si l'image de la banlieue comme zone dont le mode d'emploi est encore à découvrir se révèle si forte dans ce théâtre, c'est que les personnages de cette nouvelle classe sont encore à mettre au point leur langue. Laurent Mailhot, dans sa préface à l'édition Leméac d'*Une amie d'enfance*, insiste sur cette question, comparant les « glissements et dérapages » d'Angèle et

l'aphasie de Coco. « Des fois, je parle, pis j'm'en rends pas compte »[16], dit Luce, dans *les Voisins*, sorte de *Cantatrice chauve* réaliste, ou l'on s'exprime par des phrases stéréotypées, ou rien n'arrive à s'échanger parce que les codes sont brouillés et que tout ce qui se dit finit par se réduire à sa fonction phatique, montrant, paradoxalement, que la communication jamais ne s'établit. Comme on a quitté la ville pour un bungalow de banlieue, on essaie de quitter une vieille langue pour une nouvelle, que l'on essaie de bricoler avec ce qui émane de la publicité, des médias :

> **Mais vous, face au théâtre, là, est-ce que vous pensez que le théâtre québécois mérite d'être joué ou si vous abondez plus pour une chose, là, un Feydeau, un boulevard de mœurs, parce que c'est un problème, le joual au théâtre, y a d'la mentalité culturelle là-dedans quand même[17].**

Cet humour naissant d'une absence de contrôle sur le langage par le sujet de l'élocution aura une énorme fortune dans la pratique des *stand-up comics* qui, vers 1938[18], commenceront à devenir très populaires.

Comme l'écrit Pierre Sareil, avec un sens très sûr de la litote, dans son essai *l'Écriture comique* : « Il est bon que l'auteur ait pour lui une partie notable du public... »[19]. Si la banlieue, si importante dans ce théâtre, est risible sur scène, c'est que le théâtre suivait ainsi un mouvement de pensée qui, depuis quelques années, remettait en question le consumérisme, l'individualisme et le conservatisme liés à l'éclosion et à la valorisation du mode de vie de banlieue. Théâtre illusionniste, le nouveau théâtre comique ménage entre lui et son objet la distance nécessaire pour que puisse naître le comique mais ne porte guère de discours critique original sur ce qu'il représente. Il se contente, habituellement, de se greffer à un mouvement de pensée déjà existant et suffisamment répandu. De plus, son humour, fondé sur un regard oblique s'attardant aux surfaces d'unités discrètes de la réalité, est réfractaire à une mise en valeur de ce qui articule le réel. Les spectacles du Klaxon, *la Déprime* et *Raz-de-marée*, portent une dimension critique plus forte, mais pour ce faire, ont dû rompre avec le naturalisme. Si la Colomba de *la Déprime* était d'une conception maladroite, l'utilisation de personnages fantasmatiques hantant l'esprit du Chef du parti, dans *Raz-de-marée*, permettait d'établir un discours critique assez nuancé. À noter

aussi que cette pièce a recours à une action élaborée, se distinguant ainsi des autres pièces du genre.

Reposant principalement sur l'étonnement inhérent au fait même de représenter sur scène l'aspect visible et audible de réalités quotidiennes, il semble inévitable que ce nouveau théâtre comique perde de son intérêt lorsque la nouveauté sur laquelle il s'appuie cessera d'en être une. La dissolution du genre a déjà, d'ailleurs, commencé à s'opérer. L'exactitude photographique développée dans ce théâtre a influencé des dramaturges dont la pratique était assez différente : pensons à Marie Laberge, par exemple, qui avec *le Banc* (1983) a repris la structure du cadre unique qui voit défiler un grand nombre de personnages. Le savoir-faire relatif à la construction de personnages sert maintenant à Louise Roy à consolider ses pièces dramatiques, où les péripéties sont importantes : ainsi, *Je ne t'aime pas* (1984), écrite en collaboration avec Yves Desgagnés. Le passage de l'effet de re-connaissance des personnages du premier au second plan est tangible aussi dans *Raz-de-marée*, où l'action, comme on l'a vu, importe. Quant aux dérapages langagiers, ils ont émigré de la scène théâtrale à celle des variétés. La mise en scène hyperréaliste du banal semble déjà être un ressort comique de moins en moins puissant ; récupérés, les procédés mis au point dans ce théâtre semblent maintenant vouloir servir pour la construction d'objets théâtraux plus complexes.

Notes

[1] Pensons, en particulier, aux productions Jean-Claude Lespérance, responsable de la diffusion de *Broue* et de *la Déprime.*

[2] Quand ils sont disponibles. Si plusieurs ont été publiés, d'autres sont gardés comme s'il s'agissait de secrets d'État.

[3] Certaines de ces questions sont extrêmement intéressantes. Signalons celle de la production des effets de réel dans l'économie générale de la représentation et celle relative au «frégolisme» caractérisant habituellement le travail des acteurs de ces spectacles.

[4] On trouvera, en annexe, une liste des pièces sélectionnées, mentionnant le producteur, le lieu et le metteur en scène de la création.

[5] Lors des reprises, les scènes écrites par Jean Barbeau, Germain Beauchamp, Gaston Caron et Robert Gurik ont été supprimées ; des textes des trois comédiens-metteurs en scène se sont ajoutés.

6 Pierre Mailhot, « Ida Lachance », *Jeu* 8, printemps 1978, p. 140.

7 *Ibid.*

8 Louise Roy et Louis Saia, *Une amie d'enfance*, Leméac, 1980, p. 29.

9 *Ibid.*, p. 48.

10 Voir, à ce sujet, le brillant article de Yolande Villemaire, « Il était une fois dans l'est : l'empire des mots », *Jeu* 8, printemps 1978, pp. 61-75.

11 Claude Meunier et Louis Saia, *les Voisins*, Leméac, 1982, p. 121.

12 Un sondage réalisé l'an dernier par la Compagnie Jean-Duceppe (dont la programmation est abondamment composée de ce théâtre léger) pour son propre compte révélait, entre autres, que le public de cette compagnie provenait en grande majorité de la banlieue et qu'il préférait voir du théâtre comique.

13 Encore là, on y va d'une façon excessive. Louis Saia, dans un entretien, décrit de cette façon la langue de Dolorès, le personnage principal de *Bachelor* : « elle a l'accent d'Hochelaga, dans le bout de Pie IX, entre Sherbrooke et Ste-Catherine. » (Paul Lefebvre, entretien avec « Louis Saia », *Jeu* 21, 1981.4, p. 78).

14 Un des plus purs exemples de ce type de relation à la scène se trouve dans *les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay ; le monologue le plus ri et applaudi de la représentation est immanquablement celui où Yvette Longpré énumère tous ceux qui ont fêté sa belle-sœur Fleur-Ange David.

15 « Louis Saia », *Jeu* 21, 1981.4, p. 76.

16 Claude Meunier et Louis Saia, *les Voisins*, Leméac, 1982, p. 63.

17 Claude Meunier et Louis Saia, *Appelez-moi Stéphane*, Leméac, 1982, p. 15.

18 Avec la popularité des *Lundis des Ha ! Ha !*, soirées de *stand-up comics*, animées par Ding et Dong (Serge Thériault et Claude Meunier).

19 Pierre Sareil, *l'Écriture comique*, P.U.F., 1985, p. 25.

Annexe

Corpus de base (par ordre chronologique de création) :

Une amie d'enfance de Louise Roy et Louis Saia ; créée au Conventum en janvier 1977 par les Productions du Géant Beaupré ; mise en scène des auteurs. Publiée : Leméac, 1980, 132p. ; préface de Laurent Mailhot.

Ida Lachance de Louise Roy et Louis Saia ; créée au Conventum par les Productions du Rideau de tweed en février 1978 ; mise en scène de Louis Saia. Non publiée.

Broue de Jean Barbeau, Germain Beauchamp, Gaston Caron, Robert Gurik, Claude Meunier, Jean-Pierre Plante, Francine Ruel et Louis Saia ; créée par le Théâtre des Voyagements dans leur salle en mars 1979 ; mise en scène des trois comédiens : Michel Côté, Marcel Gauthier et Marc Messier. Lors des reprises, les textes de Barbeau, Beauchamp, Caron et Gurik ont été supprimés ; des textes des trois comédiens-metteurs en scène ont été ajoutés. Non publiée.

Bachelor de Michel Rivard, Louise Roy et Louis Saia ; créée au Théâtre des Voyagements en avril 1979 par les Productions du Rideau de tweed ; mise en scène de Louis Saia. Publiée : Leméac, 1981, 87p.

Appelez-moi Stéphane de Claude Meunier et Louis Saia ; créée par le Théâtre des Voyagements dans leur salle en mars 1980 ; mise en scène de Louis Saia. Publiée : Leméac, 1981, 135p.

Mousse de Denis Arcand, Marielle Bernard, Clémence Desrochers, Denise Guénette, Marie-Christine Lussier, Maryse Pelletier, Louise Roy et Michel Rivard ; créée par le Théâtre des Voyagements dans leur salle en novembre 1980 ; mise en scène de Jean-Guy Viau et Michel Côté. Non publiée.

Les Voisins de Claude Meunier et Louis Saia ; créée à la Salle Port-Royal par la compagnie Jean Duceppe en décembre 1980 ; mise en scène de Louis Saia. Publiée : Leméac, 1982, 197p.

Transport en commun et *les Dernières chaleurs* de Michel Chevrier et Louise Roy ; créée par le Théâtre des Voyagements dans leur salle en avril 1981 ; mise en scène de Jean-Luc Bastien. Non publiée.

La Déprime de Denis Bouchard, Rémy Girard, Raymond Legault et Julie Vincent ; créée par le Klaxon à la Licorne en novembre 1981 ; mise en scène de Rémy Girard. Non publiée.

Monogamy de Claude Meunier et Louis Saia ; créée par le Théâtre de Quat'Sous dans sa salle en avril 1982 ; mise en scène de Louis Saia. Non publiée.

Quatre tableaux d'une cruauté sans nom de Marie Perreault et Louise Roy ; créée par Medium-medium à la Licorne en mars 1983 ; mise en scène de Louise Roy. Non publiée.

La trempoline est à deux pieds du plafond de Marie-Christine Lussier, Marie Perreault et Louise Roy ; créée par le Théâtre D'Aujourd'hui dans sa salle en mai 1983 ; mise en scène de Lorraine Pintal. Non publiée.

Raz-de-marée de Denis Bouchard et Rémy Girard ; créée par le Klaxon à la Licorne en mai 1985 ; mise en scène de Gilles Renaud. Non publiée.